

THEORY AND CRITICISM
OF LITERATURE & ARTS

PRIMO NUMERO SPECIALE

2019

ARTIFICES
ARTIS*ti*

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS

DIRETTORE EDITORIALE

Carla Rossi

Universität Zürich

COMITATO SCIENTIFICO

Carlo Chiurco, *Università di Verona*

Antonio Lanza, *Università degli Studi dell'Aquila*

Leena Löfstedt, *University of Helsinki & University of California, Los Angeles*

Carme Narvaez, *Universitat de Barcelona*

Betül Parlak, *Haliç Üniversitesi, Istanbul*

Antoni Rossell, *Universitat Autònoma de Barcelona*

Luciano Rossi, *Universität Zürich*

Sergio Rossi, *Sapienza, Università di Roma*

Joan Sureda, *Universitat de Barcelona*

SOMMARIO

PRESENTAZIONE DEL VOLUME

Comitato Editoriale, 7-8

ARTI VISIVE

Appunti per una geografia artistica della Svizzera italiana: la *térébrante souffrance* di Giovanni Testori e il *contra mundum* di Harald Szeemann
Virgilio Berardocco, 10-23

Matteo Emery,

Ada Cattaneo, 24-33

Nevercrew, Visioni di sistemi

Matteo Cappelletti, 34-39

Aymone Poletti. Tra Tempo e Memoria

Matteo Cappelletti, 40-47

La misura delle relazioni: Andrea Ravo Mattoni e l'arte urbana

Davide Dal Sasso, 48-63

TEATRO

Mirko D'Urso e Simone Gandolfo

Redazione TCLA, 64-66

LETTERATURA

Novità del 2019: una Casa della Letteratura per la Svizzera italiana

Elena Spoerl Vögtli, Fabiano Alborghetti, 67-70

(Auto)dizionario degli Autori italofoeni in Svizzera: A-F

Arnaldo Alberti, 71-75

Donata Berra, 76-78

Vanni Bianconi, 79-81

Incontro con V. Bianconi, *Sara Groisman*, 82-90

Andrea Fazioli, 91-95

"Un sottinteso chiacchierare delle cose": Micro-mondi letterari di Anna Felder
Felicity Brunner, 96-109

Incontro con A. Felder, *F. Brunner, 110-119*

CINEMA

Erik Bernasconi e Niccolò Castelli,

Sergio Muratore, 120-124

"Un sottinteso chiacchierare delle cose":
Micro-mondi letterari di Anna Felder¹

Felicity Brunner
Universität Zürich

ABSTRACT

Il lavoro di Anna Felder si caratterizza per la presenza di micro-mondi abitati da oggetti quotidiani. La focalizzazione sul campo del non umano produce un effetto di straniamento, che interessa tutta l'opera letteraria dell'autrice. Gli oggetti, in parte "disfunzionalizzati", diventano il cuore della narrazione, mentre i personaggi, descritti da tratti singolari, risultano frammentari. Lo studio dei micro-mondi si completa con l'analisi di un esempio: il treno. Il veicolo è l'immagine principale per rappresentare lo stato di transizione vissuto dai personaggi nell'interstizio tra la cultura svizzero-tedesca e quella italiana.

1. LE COSE DI ANNA FELDER

Un'analisi di *Liquida* – l'ultima antologia di racconti dell'autrice Anna Felder scritti in diverse occasioni² – non potrà essere univoca, poiché questa raccolta miscelanea offre svariate

¹ Un ringraziamento va a Valeria Iaconis per l'attenta rilettura dell'articolo.

² *Liquida* è una raccolta di 27 testi (26 racconti seguiti dalla postfazione), divisi nelle tre sezioni *Qui*, *Li* e *Liquida*. Tutti i brani, escluso *Casa Seiva* e la postfazione, sono stati pubblicati nell'arco di tempo dal 2001 al 2015 per occasioni diverse in miscelanee, riviste o quotidiani: le prime versioni di *Souvenir* e *Cenere* con dei titoli diversi (*Ciao castagni*, *Holgasse 47* il primo e *Perpetuum mobile* il secondo). Su ciascuno l'autrice è intervenuta apportando delle modifiche, in alcuni testi anche soltanto a livello della punteggiatura, mentre in altri apportando delle variazioni più importanti. Il racconto *Senza violino*, ad esempio, nella prima versione pubblicata per *Chiens et chats littéraires*, Edizioni Zoé, termina con un finale diverso. Nell'edizione uscita per *Opera Nuova* è stata curata una bibliografia – tuttavia incompleta – che ripercorre le vicende editoriali dei singoli testi: nell'edizione non è segnalato che *Souvenir* (*Ciao castagni*, *Holgasse 47*) è apparso nel fascicolo «Q Zeitung Aarauer Kultur» del 2009; *Puma* è stato pubblicato dal *Corriere del Ticino* nel 2013; *Serenata per le madri* invece è apparso nel numero di *Drehpunkt* 112 nel mese di aprile del 2002. La bibliografia è stata tradotta e inserita nell'edizione tedesca della raccolta, uscita quest'anno per il *Limmat Verlag* di Zurigo. Per maggiori informazioni riguardo alla storia editoriale dei racconti di *Liquida* si consiglia di consultare il fondo Anna Felder conservato presso l'Archivio Svizzero di Letteratura (ASL) a Berna: qui sono conservate le copie delle prime edizioni di tutti i testi, con le versioni manoscritte o dattiloscritte che ne testimoniano la stesura. Colgo

chiavi di lettura e di interpretazione. Nel presente intervento si è deciso di mettere a fuoco un aspetto che non riguarda soltanto i racconti del volume, ma l'opera complessiva della scrittrice: cioè la presenza significativa di "cose" che occupano i micro-mondi letterari dell'autrice svizzero-italiana. Da ora in avanti, si intenderà con il termine "cose" non solamente gli oggetti materiali, bensì anche forme artistiche, alimenti e, parzialmente, piante e animali. In questo percorso di analisi dell'universo non umano di *Liquida* ci si è basati sulla definizione del termine "cosa" – contrapposta a quella di "oggetto" – proposta da Remo Bodei: «L'italiano "cosa" (e i suoi correlati nelle lingue romanze) è la contrazione del latino *causa*, ossia di ciò che riteniamo talmente importante e coinvolgente da mobilitarci in sua difesa. [...] "Cosa" è, per certi versi, l'equivalente concettuale del greco *pragma*, della latina *res* o del tedesco *Sache* (dal verbo *suchen*, cercare), parole che non hanno niente a che vedere con l'oggetto fisico in quanto tale e neppure con l'uso corrente del tedesco *Ding* o dell'inglese *thing* [...], ma che contengono tutte un nesso ineliminabile non solo con le persone, ma anche con la dimensione collettiva del dibattere e deliberare».³

Nonostante si sia accolta la distinzione tra "cosa" e "oggetto" proposta da Bodei, si utilizzeranno i due termini come sinonimi.⁴

Lo studio delle *cose* permetterà di mettere a fuoco alcune specificità dei racconti dell'ultima pubblicazione di Felder e rapportarle con l'opera *omnia* dell'autrice, nell'intento di formulare alcuni spunti di riflessione che potranno essere approfonditi in future ricerche.

La scelta di studiare la sfera inumana dei testi di *Liquida* scaturisce dall'ipotesi, che verrà qui sviluppata, che spesso siano gli oggetti a dominare gli universi narrativi dell'autrice. Un breve inventario tipologico di *Liquida* rivela un ventaglio variegato di cose: esse, ad esempio, hanno grandezze diverse, sono fatte da materiali differenti e hanno funzioni proprie. Ci sono cose che possono essere azionate (ad esempio il treno di *Amen a Olten*), oppure infilate in una tasca (le castagne di *Souvenir*), o, ancora, che vengono indossate (il cappellino di marca in *Puma*). Sono dissimili tra loro, tuttavia condividono il tratto essenziale di essere oggetti comuni che fanno

l'occasione per ringraziare Annetta Ganzoni che gentilmente si è messa a disposizione per mostrarmi i documenti del fondo all'ASL.

³ Remo Bodei, *La vita delle cose*, pp. 12-13.

⁴ Per un approfondimento del dibattito filosofico intorno agli oggetti e alle cose si consulti il volume di Rigotti, *La filosofia delle piccole cose*, pubblicato nel 2004 (riedito con il titolo *Nuova filosofia delle piccole cose* nel 2013). Per quanto riguarda lo studio del tema delle cose nella letteratura rimandiamo invece alla miscelanea *Oggetti della letteratura italiana* del 2008 curata da Gian Mario Anselmi e Gino Ruozzi.

parte della vita quotidiana.⁵ Già Italo Calvino, dopo aver letto *La Disdetta* per conto dell'editore Einaudi, aveva messo in evidenza l'attenzione di Felder nei confronti del mondo materiale, inumano, degli oggetti:

Il suo modo di raccontare attraverso oggetti, quasi nature morte; o comunque organizzazioni visive dello spazio, o "messe in scena" di momenti della vita quotidiana è interessante e compiuto e richiama esperienze della poesia contemporanea.⁶

Le «messe in scena» dei momenti della vita quotidiana contribuiscono a creare universi narrativi famigliari al pubblico svizzero; universi che rispecchiano la realtà elvetica tradotta per l'appunto – come è stato giustamente notato da G. Güntert – «nelle piccole manie domestiche e nelle ostinate certezze della vita di ogni giorno» su cui si sofferma «l'occhio ironico di Felder».⁷ Si tratta in definitiva di cose alla portata di chiunque; non si tratta di rarità, o antichità, né – se si vuole prendere in considerazione la dimensione fantastica – di oggetti magici, o alieni; nemmeno appartengono all'ambito religioso, come per esempio le reliquie. Si tratta di oggetti banali.

Nei prossimi paragrafi si isoleranno due aspetti stilistici che pertengono alla maniera in cui l'autrice tratteggia sia gli oggetti della vita quotidiana, sia i personaggi che ne usufruiscono: se ne evincerà che l'opera letteraria di Felder è caratterizzata da un effetto di estraniamento e irrealtà; mentre i mondi in essi ritratti sono popolati da personaggi spesso privi di identità che risultano frammentari. Successivamente l'articolo si concentrerà nello specifico su un oggetto particolare: il treno, che è stato riconosciuto dalla critica come un tema prediletto nell'opera complessiva di Anna Felder e che fa ritorno anche nell'ultima raccolta.

1.1. L'estraniamento

Se si osservano le modalità con cui Anna Felder in *Liquida* si occupa della categoria delle cose, si noterà l'effetto straniante dato dalla loro entrata nella narrazione. Se è vero che, come abbiamo precedentemente osservato, il mondo di *Liquida* è abitato da oggetti banali e di uso

⁵ Si legga l'affermazione dell'autrice: «Gli oggetti mi raccontano moltissimo, più di una persona che comincia ad alzare la voce e mi distrae. Sono oggetti legati alla casa e alla vita comune, cose banali, piccole, che poi sfociano in storie». (Cfr.: intervista ad Anna Felder contenuta nel presente numero di TCLA).

⁶ Lettera di Calvino a Felder in: Felder, *La disdetta*, p. 5.

⁷ G. Güntert, *Vedute disposte su piani orizzontali: riflessioni sulla narrativa di Anna Felder*, p. 98.

quotidiano, è anche vero che questi subiscono una parziale ma significativa "defunzionalizzazione". La capacità dell'autrice di ritrarre le cose prescindendo dalla loro dimensione comune e cogliendone, invece, gli aspetti "eccezionali" fa sì che i testi diventino simili a una fotografia che inquadra il proprio oggetto da un'angolazione insolita per l'osservatore. Esempiare è l'interazione al limite del surreale tra la narratrice e il casco da motociclista in *Casco cortese*: già il titolo del racconto svela il paradosso insito nel testo. Difatti, il tratto semantico dell'aggettivo "cortese" è di essere associabile a sostantivi appartenenti alla sfera umana e non a quella degli oggetti; quando la narratrice si immagina un dialogo con il casco appoggiato sul tavolo l'effetto di estraniamento si acuisce:

"Tutta colpa del vento", spiego in italiano al casco; capisco di dovergli un minimo di conversazione anch'io, la meteorologia facilita in ogni caso l'intesa, capita spesso, e aggiungo qualche inezia prima di riprendere l'articolo interrotto.⁸

In questo e in altri casi di *Liquida* lo sguardo letterario rappresenta l'oggetto in condizioni specifiche, mostrando come esso è vissuto dal singolo individuo e a quali funzioni, non necessariamente quelle per cui è stato progettato e prodotto, risponde. Nella narrazione di Felder mancano spesso taluni o tutti gli elementi che creano il piano referenziale: gli oggetti sembrano abitare uno spazio astratto, senza coordinate di luogo o tempo; intorno ad essi si creano situazioni bizzarre che causano il capovolgimento della realtà quotidiana e che danno adito a universi narrativi estranianti.

1.2. I personaggi frammentari

Di fronte a svariati racconti di *Liquida* il pubblico difficilmente è posto nelle condizioni di poter mettere a fuoco i personaggi della vicenda, anche quando si tratta degli attori principali. Gli esseri umani sono frammentari, cioè rappresentati attraverso singoli tratti personali decontestualizzati; per questa ragione appaiono talvolta come indistinti e privi di fondamento.

I personaggi frammentari di Felder si inseriscono alla perfezione nel quadro narrativo del Novecento descritto da Debenedetti in *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*: nel saggio si giunge alla conclusione che «noi ora assistiamo alla metamorfosi del personaggio-uomo nel personaggio-particella, con tutte le premesse, le prospettive, le deduzioni del caso».⁹

⁸ Felder, *Casco cortese*, in *Id. Liquida*, p. 12.

⁹ Debenedetti, *Commemorazione provvisoria del personaggio uomo*, p. 23.

Secondo l'analisi di Debenedetti alla progressiva scomparsa del personaggio classico, omogeneo e compatto si è sostituito un succedersi di atomi psicologici, autonomi, che si ricostruiscono incessantemente in una sagoma antropomorfa, creando precisamente un personaggio-particella, o anti-personaggio. I personaggi-particelle che popolano la letteratura a partire da Proust, Joyce, Pirandello e Kafka, sono privi di un destino chiaro e unitario e sono rappresentati mentre compiono azioni apparentemente privi di logica – si evolvono nella narrazione tramite singole «esplosioni» il che li rende per l'appunto simili alle particelle studiate dalla fisica atomica – che hanno lo scopo di mostrare l'assurdità e l'arbitrarietà del loro vissuto.

La somiglianza tra i personaggi-particelle teorizzati da Debenedetti e i personaggi frammentari di Felder si manifesta nell'impossibilità dei secondi di realizzare appieno la propria identità sulla pagina. Difatti in alcuni racconti sono omissi i riferimenti al loro nome, all'età, o ad altri dati anagrafici. Né sono forniti elementi sufficienti a spiegare i motivi che li spingono a compiere certe azioni, il che mette in evidenza l'arbitrarietà delle situazioni in cui vengono rappresentati. Infine essi parlano poco, infatti i dialoghi – diretti o indiretti – si rarefanno e diventa incerto chi pronuncia cosa e quando (molto spesso sono riportate singole frasi o parole, estratte dal contesto discorsivo più ampio); piuttosto comunicano – o non comunicano – attraverso il silenzio (una figura retorica prediletta nell'opera di Felder è quella dell'elissi). Sono invece le cose a manifestarsi in maniera concreta, dando significato al silenzio degli attori.¹⁰ In definitiva la descrizione delle cose molto spesso è più articolata e dettagliata rispetto a quella dei personaggi; gli oggetti di conseguenza risultano definiti e unitari.

Si prenda *Souvenir* che ha come protagonisti i due castagni di Aarau. Le due piante sono il soggetto sintattico che apre i tre primi paragrafi¹¹ del racconto, mentre solamente negli ultimi due i personaggi entrano sulla scena e diventano protagonisti di una breve vicenda (la narratrice ricorda gli incontri con i bambini del quartiere che d'autunno raccolgono i frutti dei castagni). Il testo informa i lettori e le lettrici riguardo a diverse caratteristiche dei due castagni che crescono nella Hohlgasse di Aarau: non sono meravigliosi e nemmeno in forma; sono descritti nel corso

¹⁰ Fin dall'esordio letterario dell'autrice con *Tra dove piove e non piove* il tema del silenzio diventa centrale della narrazione: «Era simile, quel silenzio, a un sottinteso chiacchierare delle cose, a un sottaciuto accordo di raccontare nella lingua del tacere». Cfr.: Felder, *Tra dove piove e non piove*, p. 10.

¹¹ I tre primi paragrafi incominciano con le seguenti frasi: «Meravigliosi questi due non sono e nemmeno gran che in forma»; «Alle selve di laggiù mi riconducono questi due dietro lo stecco del giardino»; «Perché in un attimo a metà Holgasse sulla destra, loro due tra gli alberi alti, d'improvviso presenti all'appello, festosi di verde o color ruggine o neri e spogli nel giardino dell'inverno, mi dicono ciao come in Ticino». Cfr. Felder, *Souvenir*, in *Id.*, *Liquida*, p. 14.

delle stagioni («festosi di verde o color ruggine o neri e spogli»¹²); fanno frutti che vengono raccolti dai bambini del vicinato; e nell'economia del racconto hanno la funzione di ricordare alla voce narrante i castagni del Ticino. I due castagni diventano il punto cardine attorno a cui ruota l'azione. A livello sintattico essi sono spesso il soggetto, mentre a livello narrativo sono l'oggetto e il motore della narrazione, perché determinano i pensieri e le azioni dei personaggi umani (si è visto come inducono la narratrice a ricordare i castagni del Ticino e producono i frutti raccolti dai bambini). I personaggi umani, invece, sono figure indistinte che si manifestano nel testo come dei frammenti: i bambini sono caratterizzati solamente dall'età e della provenienza culturale (è detto che essi visitano il Doposcuola italiano) e si spostano in *trottinette*. Allo stesso modo anche la voce narrante rimane nell'ombra: si viene a sapere che ha origine ticinese, vive ad Aarau e si sposta per la città in bicicletta.

Nell'esempio appena analizzato si nota come la gerarchia tra attori umani, animali, vegetali e oggetti tipica del racconto tradizionale è sovvertita nell'opera di Felder¹³: tutti questi elementi sono sullo stesso livello e ognuno di essi può diventare il protagonista di un testo.

1.3. *Alcune conclusioni*

Fino a questo momento abbiamo osservato alcune caratteristiche della funzione narrativa che assume nei testi di Felder lo sguardo proiettato sulle cose comuni. Tratto caratteristico dei racconti di *Liquida* è di indurre nel pubblico un effetto di estraniamento, determinato, come si è visto, dall'eccezionalità della situazione descritta. La narrazione si muove liberamente tra la dimensione del reale e del surreale, adottando punti di vista straordinari. Gli umani che abitano il mondo narrativo di Felder, anche quando ricoprono i ruoli di protagonisti, assomigliano a delle comparse: essi sono rappresentati da singoli tratti personali (per lo più psicologici, siccome è raro trovare nei testi di Felder delle descrizioni fisiche) che formano dei frammenti di personalità, piuttosto che dei soggetti unitari. Dagli oggetti prende spunto la narrazione, intorno ad essi si definiscono i pensieri e i sentimenti dei personaggi umani. Siccome su di essi è fissato lo sguardo narrante, diventano degli agganci al testo e sono in grado di fungere da chiave di interpretazione del racconto.

¹² *Ibidem*.

¹³ L'abolizione della gerarchia tra personaggi umani, animali e vegetali è stata notata da Güntert, *Vedute disposte su piani orizzontali: riflessioni sulla narrativa di Anna Felder*, p. 102.

In seguito si approfondirà un caso specifico relativo ai micro-mondi delle cose – il treno – e, sulla base di alcuni esempi tratti dall'opera di Felder, si dimostrerà come intorno ad esso si organizzino, oltre alla narrazione, l'individualità dei personaggi e la valenza metaforica del testo.

2. IL TRENO

Si è scritto più sopra che i racconti di *Liquida* presentano un ampio ventaglio tipologico di cose. La categoria su cui il presente articolo vuole concentrarsi è quella dei mezzi di trasporto. Difatti, sono diversi i racconti in cui l'oggetto da cui la narrazione prende le mosse è legato all'ambito dei veicoli: si pensi, ad esempio, al casco da motociclista di *Casco cortese* e ai treni di *Amen a Olten* e *Merlot in maschera*. I mezzi di trasporto compaiono sullo sfondo anche in altri racconti: ad esempio in *Pago tutto io* si allude al traforo del Gottardo, da cui possono essere trasportate le merci dal sud al nord della Svizzera.¹⁴ In *Le uova di Berna* la voce narrante racconta di essere quasi stata travolta da un tram, mentre stava scendendo da un treno alla stazione di Berna: il testo, molto breve, è ambientato tra ferrovia e strada.¹⁵

2.1. Il tema del treno

Nei testi di Anna Felder il treno è il mezzo di trasporto prediletto: non solo in quanto macchinario vero e proprio atto a trasportare merci e persone, ma anche come metafora della psicologia e dello stato emotivo dei personaggi. Si osservi, ad esempio, l'uso che Felder fa dell'immagine del treno in *Tra dove piove e non piove*: esso è, ancora una volta, "defunzionalizzato" e entra a far parte della descrizione dell'appartamento dove la giovane protagonista italiana anonima, emigrata nella Svizzera tedesca, ha vissuto insieme al fratello Gianni per un anno.¹⁶ La scelta letteraria di utilizzare la metafora del treno ha la funzione di mettere in rilievo la precarietà del soggiorno in Svizzera dei due fratelli. Dalle informazioni fornite nel testo si sa che il loro alloggio doveva essere distrutto e per questa ragione la narratrice

¹⁴ Cfr.: «Come se mai il furgone avesse acceso il motore, mai percorso l'autostrada, mai fosse partito. Mai il San Gottardo traforato a far passare il furgone in direzione nord». Felder, *Pago tutto io*, in Id., *Liquida*, p. 69.

¹⁵ Cfr.: «[...] di me parlano, appena scesa dal treno – autosufficiente persona senza bagaglio, mi si lasci andare per i fatti miei, alla mia età, assicurazione obbligatoria, sotto il tram mi si lasci andare se non conosco le regole della strada». Felder, *Le uova di Berna*, in Id., *Liquida*, p. 22.

¹⁶ Cfr.: «Per quella sua forma allungata, la nostra stanza di soggiorno l'avevamo chiamata dalla prima volta "il treno": dicevamo ai nostri amici "salite su, venite in treno", un po' come invitarli a fare un viaggio; si vedeva anche il fiume, sotto; soltanto un pezzettino d'acqua tra gli alberi, ma c'era, questo importava, era come la firma di un quadro». Felder, *Tra dove piove e non piove*, pp. 26-7.

e Gianni vi hanno potuto vivere soltanto per un anno; tuttavia non è chiaro se dopo lo scadere del contratto d'affitto i due personaggi abbiano deciso di restare ad Aarau oppure se tornare in Italia. Nell'insieme del romanzo l'immagine del treno diventa una chiave di lettura prediletta per interpretare la condizione del migrante italiano – di cui la narratrice anonima si fa portavoce – che si trova a lavorare per un tempo imprecisato fuori dal proprio paese.

Invece in altri testi successivi – in particolare nei racconti brevi – il treno diventa una delle ambientazioni predilette in cui si svolgono le vicende: in *Un padre ad Arth-Goldau* la voce narrante assiste all'incontro tra una madre, un padre e una figlia durante il viaggio da Bellinzona ad Arth-Goldau.¹⁷ Mentre in *Un viaggio sul serio* la tratta Arth-Goldau-Bellinzona diventa l'oggetto principale della narrazione. Il testo descrive verbalmente il viaggio e contemporaneamente traduce acusticamente le sensazioni fisiche dei passeggeri: alcuni paragrafi esemplari sono quelli in cui il susseguirsi delle allitterazioni traspone nel testo i suoni prodotti dal treno,¹⁸ mentre la catena di elementi sintattici brevi traduce la sensazione di dondolio del viaggiatore.¹⁹

¹⁷ Cfr.: «Invece fu questione di minuti e di secondi: il treno ad Arth-Goldau fermò e la madre infilandosi i sandali, si assestò le perle e si alzò, ficcando alla rinfusa rivista, giacchetta, cartocci in due grosse borse già stipate; diede un gran bacio sulla bocca della figlia, in piedi anche lei per intesa, e si avviò da sola verso l'uscita, a passi ancora rigidi, ma tutti già diretti, si vedeva, al di fuori. La ragazza ora stava sporta al finestrino aperto, aveva salutato il padre, rideva a voce alta e gli indicava con il braccio teso lo sportello d'uscita della madre». (Felder, *Un padre ad Arth-Goldau*, in *Id.*, *Nati complici*, p. 20).

¹⁸ Cfr.: «Testardo il treno trafora la roccia, trascina carrozze scavandosi il varco di metro in metro salendo a volute, sfuggendo alla U della terra, URI, al burrone, all'urlo chiuso nel buio, "aiuto", l'ultimo aiuto sordo, inutile, uguale lassù senza cielo oppure laggiù succhiato nell'umido notturno del tunnel a Gurtellen dove a sinistra sbucano in punta due case viola». (Ringrazio Anna Felder per avermi messo a disposizione una copia digitale di *Un viaggio sul serio*, da cui questo e il seguente brano sono stati citati).

¹⁹ Cfr.: «Mai notato sull'InterCity diretto a Chiasso, che i viaggiatori dopo Erstfeld lasciato il lago e il fondovalle, più o meno tutti al più tardi a Wassen, Wassen numero uno a destra, ma di solito già prima, da quando il di fuori ha preso a sollevarsi in obliquo su di un lato, poi sull'altro per equilibrarsi in diagonale, in rombi d'ombra declinanti sulla sinistra, sulla destra prima di cadere in verticale ritagliando il cielo in geometrie pericolanti destinate a scomparire, a sbilanciare le ragnatele ad alta tensione, mai notato che i viaggiatori usciti alla cieca da una prima e da una seconda galleria, avvertendo i minuti contatti nelle cose contate, vuoto e pieno, sempre più addentro nella roccia, in balia del treno, si mettono giovani e vecchi a verificare l'ora al polso?»: 15.27».

2.2. Il tema del treno in un esempio di Liquida: Amen a Olten

Un ottimo esempio dell'uso dell'immagine del treno in *Liquida* è *Amen a Olten*, dove il treno fa le veci del narratore della vicenda. Si legga l'attacco del racconto:

Annunciano all'altoparlante il mio arrivo, e io arrivo; annunciano la partenza, e io riparto. Treno sono, treno passeggeri: un esemplare fra tanti, efficiente e puntuale, del terzo millennio.²⁰

Anche in questo caso, come in *Un viaggio sul serio*, la dimensione formale e acustica del linguaggio scritto rispecchia le sensazioni uditive e fisiche del movimento delle carrozze e del lavoro dei macchinari: si nota l'impiego di lunghe e ininterrotte catene di elementi sintattici che hanno lo scopo di riprodurre il dondolio e lo stridio del convoglio, ad esempio:

Per il servizio pubblico percorro in lungo e in largo i binari del mondo, il mio mondo: con coscienza terrestre, con ufficialità; in decrescendo e crescendo, stridere di freni, sferragliare di ruote, scambio di gente che scende, che sale; poi via a convogliare a tutta velocità, sotto ogni cielo, i mille destini accomunati in uno solo, il mio.²¹

Le allitterazioni delle fricative sibilanti ([s], [z], [ʃ]) e la palatale [ʃ] rappresentano lo scorrere delle ruote sui binari, mentre le [r] il rimbombo dei motori. Ne risulta una sinfonia di suoni (un decrescendo e crescendo per l'appunto) che attraversa tutte le pagine del racconto.

Si è ipotizzato negli scorsi paragrafi che lo sguardo autoriale osserva gli oggetti che occupano gli universi narrativi in situazioni al limite del reale, producendo un effetto straniante. La presenza in scena di un oggetto non è quasi mai fine a sé stessa, dacché ognuno di essi è funzionale alla manifestazione degli stati interiori dei personaggi. Siccome le figure umane di Felder raramente esprimono a parole il proprio stato d'animo, l'interazione che hanno con gli oggetti ha la funzione di esprimere o completare un loro pensiero oppure un loro sentimento

²⁰ Felder, *Amen ad Olten*, in Id., *Liquida*, p. 18.

²¹ Anche nella traduzione tedesca è stata mantenuta la resa formale dei suoni e dei movimenti del viaggio: «Im Dienst der Öffentlichkeit fahre ich auf Schienen kreuz und quer durch die Welt, CH ist meine Welt: mit irdischer Gewissenhaftigkeit, in amtlichem Auftrag; mit Decrescendo und Crescendo, kreischenden Bremsen, ratternden Rädern, wechselnden Menschen, die aus- und einsteigen; dann los, mit Höchstgeschwindigkeit unter jedem Himmel die tausend Schicksale zu befördern, die in einem einzigen vereint sind: meinem». (Cfr.: Felder, *Amen in Olten*, in Id., *Circolare*, p. 20).

(per esempio la malinconia provata dalla narratrice di *Souvenir* si realizza e acquisisce sostanza tramite i due castagni del quartiere di Aarau). La sfera psicologica dei personaggi si scopre in forma indiretta per mezzo della loro interazione con l'ambiente circostante: da ciò derivano parti della narrazione volutamente ambigue e talvolta paradossali.

Si tenga conto di queste considerazioni nell'osservare l'immagine del treno in *Amen a Olten*. Qui, attraverso l'*escamotage* di affidare la narrazione al punto di vista del treno, è prodotto l'effetto di estraniamento sul pubblico: nel testo i ruoli del soggetto e dell'oggetto sono invertiti; al veicolo viene conferita una coscienza e la capacità di registrare e descrivere il mondo che lo circonda (la Svizzera), mentre le cinque figure umane – i viaggiatori – sono ridotte a dei tipi anonimi, privi di un'identità, di una provenienza e di uno scopo definiti. Essi sono esemplari lampanti di personaggi frammentari. Il loro quadro psicologico rimane circoscritto all'analisi che ne fa la voce narrante: ad esempio l'impazienza dell'uomo che preferisce l'uso dell'automobile al mezzo pubblico è filtrata dalle osservazioni e dalle valutazioni che fa il treno. Infatti il viaggiatore pronuncia solamente due frasi: «Capite la noia di stare in treno» e «Fra mezz'ora sarei lì», laddove è il treno a fornire maggiori informazioni sul personaggio:

Niente, manco formulata l'idea di un'innocua divagazione, già mi sento maledire dall'immane nemico giurato: panciuto ma giovanotto nell'abbigliamento, occhiali da sole e visiera all'inverso, come fosse al volante della fuoriserie. Anche le chiavi mi sbatte sulla mensola, chiavi e sigarette: mi sia ben chiaro che il treno non fa per lui.²²

2.3. Interpretazione del tema

L'uso narrativo e letterario del tema del treno non è originale, Anna Felder difatti si inserisce in una lunga tradizione di autori e autrici, italiani e non, che prima di lei hanno adottato con successo l'ambientazione ferroviaria nella propria opera.²³ Rimane da approfondire la maniera specifica in cui Felder utilizza l'immagine ferroviaria.

²² Felder, *Amen a Olten*, in Id., *Liquida*, p. 20.

²³ Il mezzo di trasporto ferroviario diventa un tema noto nell'ambito letterario fin dall'apertura delle prime strade su rotaie agli albori dell'Ottocento: per un maggiore approfondimento degli esiti italiani rimandiamo al volume di Ceserani, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*: il volume rintraccia il tema del treno nelle opere degli autori più influenti dell'Italia ottocentesca e primonovecentesca.

Nell'opera dell'autrice ticinese il treno diventa il pretesto per metaforizzare un argomento più complesso, cioè l'incontro culturale e linguistico tra il mondo italofono e quello svizzero tedesco e le conseguenze che questo incontro provocano sugli atteggiamenti dei singoli individui. La funzione effettiva di trasportare le persone da un posto all'altro diventa l'immagine letteraria per la migrazione da una cultura all'altra.²⁴ Nei testi si nota un'insistenza sul fatto che il treno, oltre ad essere un mezzo di trasporto che percorre i luoghi tra la Svizzera tedesca e l'Italia, è uno spazio vivibile, in cui (e con cui) i personaggi possono interagire. Le carrozze diventano un teatro dove i soggetti si muovono, si esprimono e si osservano. Si è visto come nel libro d'esordio il mezzo ferroviario diventa metafora della condizione esistenziale della giovane donna migrante: anche in questo caso il veicolo, essendo sia spazio vivibile sia mezzo di trasporto, diventa la metafora per l'incontro, il transito e la migrazione culturale. La giovane protagonista-narratrice del romanzo vive per un anno nel «treno», in uno stato di continuo cambiamento, mentre conosce lentamente gli usi e i costumi del paese d'accoglienza. Nei testi successivi compaiono altri personaggi che utilizzano il treno per spostarsi dal nord al sud delle alpi: in questi racconti si acuisce il tema del contatto tra espressioni della cultura svizzero-tedesca e italiana o svizzero-italiana, e avviene il compromesso, non sempre sereno, tra i due contesti.

Si può ipotizzare che negli universi narrativi di Felder il tema ferroviario sia l'espressione letteraria di uno spazio terzo tra le due culture in cui i passeggeri possono – anche solo temporaneamente – muoversi e negoziare i punti fermi della propria identità. Il tema è centrale nell'ambito di ricerca degli studi post-coloniali. Difatti si potrebbe approfondire il significato dello spazio terzo tratteggiato dalla narrazione di Felder, applicandovi le teorie sviluppate da Homi Bhabha, in particolare facendo uso del concetto di *in-between*:

Teoricamente innovativo, e politicamente essenziale, è il bisogno di pensare al di là delle tradizionali narrazioni relative a soggettività originarie e aurorali, focalizzandosi invece su quei momenti o processi che si producono negli interstizi, nell'articolarsi delle differenze culturali. Questi spazi "inter-medi" costituiscono il terreno per l'elaborazione di strategie del sé – come singoli o gruppo – che danno il via a nuovi segni di identità e

²⁴ Nell'intervista pubblicata in questo numero di TCLA Felder afferma: «Mi interessa il tema della casa, o della mancanza di essa. In *Tra dove piove e non piove* gli emigranti sono un pretesto per scrivere la storia di una giovane ragazza che si trova via da casa ed è sola, autonoma, forse per la prima volta nella sua vita. Essa ha un amore che lascia in Italia, forse finito, e un altro che si rivela; non sa ancora se tornerà indietro o no. La domanda continua: come sarà domani il tempo che passa? Così come l'acqua del fiume, che è sempre la stessa eppure è sempre nuova. Anche la ragazza del romanzo è sempre nuova».

luoghi innovativi in cui sviluppare la collaborazione e la contestazione nell'atto stesso in cui si definisce l'idea di società. È negli interstizi – emersi dal sovrapporsi e dal succedersi delle differenze – che vengono negoziate le esperienze intersoggettive e collettive di appartenenza a una nazione, di interesse della comunità o di valore culturale.²⁵

In conclusione, si intende suggerire la possibilità di leggere il tema ferroviario come metafora per il testo narrativo, ipotizzando che il libro assolve a funzioni simili a quelle del treno. L'ipotesi è sostenuta da due argomentazioni. Innanzitutto il testo letterario, composto da singoli elementi sintattici, posizionati uno dietro all'altro, è leggibile solamente nella dimensione temporale: tra l'inizio e la fine – sull'asse temporale – si inserisce la narrazione che può essere una storia lunga centinaia di pagine, oppure una descrizione di un singolo momento. Allo stesso modo, anche la tratta del treno si articola lungo la dimensione temporale: i luoghi percorsi dal veicolo, come le parole nel testo, hanno una specifica successione. Da questa similitudine nascono ad esempio i modi di dire quali *fare un viaggio attraverso il testo* oppure *percorsi letterari*.

Si consideri la seconda argomentazione. I personaggi che popolano le vicende di una narrazione solitamente si trovano confrontati con un'esperienza che induce in loro una riflessione, oppure un sentimento, oppure un cambiamento. Il testo in questo senso rappresenta uno spazio immaginario dove gli oggetti della narrazione interagiscono e negoziano il proprio stato. Si è visto come nell'opera di Anna Felder l'argomento della migrazione e dell'incontro culturale sia ampiamente trattato. Fin da *Tra dove piove e non piove*²⁶ i suoi testi mettono in scena situazioni in cui figure di uomini e donne di origini italiane vivono nella Svizzera tedesca e si trovano confrontati con peculiarità culturali a loro estranee. La situazione narrativa che ricorre maggiormente nell'opera di Felder è quella in cui le figure sono indotte a negoziare tra le espressioni delle due culture svizzero-tedesca e italiana: l'interesse è rivolto alla maniera in cui le figure gestiscono l'allontanamento da casa e l'approccio a nuovi ambienti culturali e sociali forestieri. In quest'ottica il testo letterario assume nelle mani di Anna Felder una funzione simile

²⁵ Bhabha, *I luoghi della cultura*, p. 12.

²⁶ È pertinente a questo discorso anche la storia editoriale di *Tra dove piove e non piove*: il libro venne tradotto da Federico Hindermann e pubblicato nell'aprile del 1970 come romanzo d'appendice della *Neue Zürcher Zeitung*. L'originale italiano venne dato alle stampe solo nel 1972, mentre già nel settembre del 1970 il Rodana Verlag zurighese pubblicò il testo integrale in traduzione. Il primo pubblico di Felder non fu quello italofono della Svizzera italiana, bensì quello svizzero tedesco. Per maggiori approfondimenti si legga l'introduzione di Roberta Deambrosi alla riedizione di Felder, *Tra dove piove e non piove* uscita nel 2014.

a quella del treno: diventa uno spazio terzo che permette il contatto tra due realtà linguistiche e culturali diverse. Il treno è in grado di trasportare fisicamente l'essere umano oltre il confine, il testo letterario lo può fare mentalmente. Testo e treno hanno in comune di poter creare dei luoghi di scambio e rinegoziazione identitaria.

3. CONCLUSIONI

Nel corso di questa analisi si è visto come gli universi narrativi di Felder sono ampiamente occupati da cose banali appartenenti all'ambito della vita quotidiana. L'originalità letteraria di Felder sta nel privare parzialmente gli oggetti comuni della loro funzione, per coglierli in situazioni rese eccezionali dall'interazione al limite del surreale tra i personaggi e le cose. Se è vero che la focalizzazione sulle cose risulta definita e unitaria, è anche vero che i personaggi, al contrario, risultano frammentari, composti cioè da singoli tratti caratteriali decontestualizzati. Per questa ragione la significativa messa a fuoco sugli oggetti molto spesso produce un effetto di estraniamento: le cose occupano il posto dei protagonisti sulla scena, diventando i motori delle azioni di personaggi umani ridotti a forme indistinte sullo sfondo. Di conseguenza le regole che determinano l'interazione tra le categorie degli umani, degli animali, dei vegetali e delle cose sono sovvertite e la narrazione si fa mediatrice di nuove realtà.

Dalla categoria delle cose si è isolato un esempio specifico, quello cioè del treno: quest'ultimo è stato analizzato come uno dei motivi centrali di diversi testi dell'opera *omnia* di Felder (a partire da *Tra dove piove e non piove* fino ad alcuni racconti di *Liquidità*). Si è messo in evidenza come i testi che articolano la tematica ferroviaria producano a loro volta un effetto di estraniamento sul lettore e sulla lettrice: esemplare è il racconto *Amen ad Olten* in cui il treno è la voce narrante; esso descrive cinque tipi di viaggiatori che sono, invece, per lo più silenti. Il rapporto tra soggetto umano e oggetto inumano è quindi sovvertito e si crea una realtà al limite del surreale.

Si è visto, infine, come nell'insieme dell'opera dell'autrice il treno sia la metafora prediletta per mediare un discorso sull'identità culturale e linguistica degli uomini e delle donne. Esso diventa l'immagine di uno spazio terzo che si crea nell'interstizio tra le due realtà svizzero-tedesca e italoфона: in esso le figure, colte in un momento di transizione, hanno la possibilità di negoziare i propri tratti identitari culturali. Essendo uno spazio circoscritto in continuo transito, il treno diventa metafora del testo letterario: allo stesso modo del convoglio ferroviario la narrazione di Anna Felder diventa uno spazio di incontro identitario in continua mutazione. I testi – in particolare i racconti – molto spesso mettono in scena eventi, apparentemente di poca

importanza, in cui elementi della quotidianità svizzero tedesca e italiana o svizzero italiana si trovano a contatto: ne risultano narrazioni brevi e concise, che con ironia mettono in evidenza delle unicità culturali. Si può concludere, dunque, che l'immagine del treno nella produzione felderiana sia utilizzata per entrare nel merito della complessa tematica dell'appartenenza territoriale, culturale e linguistica degli individui o dei gruppi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- Felder, *La disdetta* = Anna Felder, *La disdetta*, Bellinzona, Casagrande, 1991.
Felder, *Nati complici* = Anna Felder, *Nati complici*, Bellinzona, Casagrande, 1999.
Felder, *Tra dove piove e non piove* = Anna Felder, *Tra dove piove e non piove*, Locarno, Dadò, 2014.
Felder, *Un viaggio sul serio* =
Felder, *Liquidà* = Anna Felder, *Liquidà*, Lugano, Opera Nuova, 2017.
Felder, *Circolare* = Anna Felder, *Circolare*, trad. Ruth Gantert, Maja Pflug, Barbara Sauser & Clà Riatsch, Zürich, Limmat Verlag, 2018.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- AA.VV., *Oggetti della letteratura italiana* = AA.VV., *Oggetti della letteratura italiana*, a c. di Cian Mario Anselmi & Gino Ruozi, Roma, Carocci, 2008.
Bhabha, *I luoghi della cultura* = Homi K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, trad. Antonio Perri, Roma, Biblioteca Meltemi, 2001.
Bodei, *La vita delle cose* = Remo Bodei, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
Ceserani, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna* = Remo Ceserani, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
Debenedetti, *Commemorazione provvisoria del personaggio uomo* = Giacomo Debenedetti, *Commemorazione provvisoria del personaggio uomo*, in Id., *Il personaggio uomo*, Milano, Garzanti, 1998.
Güntert, *Vedute disposte su piani orizzontali: riflessioni sulla narrativa di Anna Felder* = Georges Güntert, *Vedute disposte su piani orizzontali: riflessioni sulla narrativa di Anna Felder*, in AA.VV., *Lingua e letteratura italiana in Svizzera*, Bellinzona, Casagrande, 1989.
Rigotti, *La filosofia delle piccole cose* = Francesca Rigotti, *La filosofia delle piccole cose*, Novara, Interlinea, 2004.

Incontro con l'autrice, Gran premio svizzero per la letteratura 2018

(a c. di F. Brunner)



È con un treno che giungo da Zurigo ad Aarau: il mezzo di trasporto privilegiato dalla scrittrice svizzero-italiana Anna Felder. Alla stazione mi attende la gentile ospite, che lesta mi conduce per le vie del quartiere: vedo diverse case con il tetto spiovente, ornate ognuna da un giardino, da siepi e da cancelli che aprono su un'infinità di sentieri privati. Un quadro che subito mi fa pensare alla vita delle innumerevoli famiglie svizzero-tedesche che si racchiudono oltre ai muri di lauri. Ci fermiamo di fronte a uno dei cancelli, dietro cui si scorge il sentiero che conduce alla porta d'entrata

di Anna Felder. Prima di entrare mi mostra la piccola barca da pescatore che tiene in un angolo del giardino: «mi piacciono molto le barche – mi spiega – mi ricordano un grembo, una culla, ma anche una bara». Il vascello (che immediatamente mi richiama alla mente quello in cui Dante vorrebbe essere posto insieme a Guido e Lapo) non è l'unico oggetto sorprendente che la scrittrice colleziona: entrata noto diversi mobili, soprammobili, quadri e articoli di qualunque tipo che testimoniano gli interessi dell'autrice e in particolare i suoi legami con la Svizzera tedesca e il Ticino: sulla destra è appeso un manifesto della *Mostra antologica retrospettiva 1922-1978* su Carlo Cotti tenutasi nel 1978 alla Galleria d'Arte Prometeo Magadino, mentre in un angolo della cucina intravedo alcune forme per preparare il *Kugelhopf*, dolce famoso a nord delle alpi. È con in mente il Gottardo e la multiculturalità della Svizzera che incomincio la mia intervista, prefiggendomi di tratteggiare alcuni aspetti della figura e dell'opera di Felder per farne – per così dire – una collezione di frammenti.

Fin dall'esordio è stata confrontata con lettori e lettrici svizzero-tedeschi.²⁷ Il continuo dialogo con un pubblico nazionale quadrilingue – e in particolare tedescofono e italofono – che effetti ha avuto sulla sua scrittura?

²⁷ Il romanzo d'esordio *Tra dove piove e non piove* venne pubblicato per la prima volta sulla NZZ, dove è uscito a puntate dal 21 aprile al 22 maggio 1970, nella traduzione di Federico Hindermann, con il titolo *Quasi*

Non saprei se ha avuto veramente un effetto: è difficile teorizzare su me stessa. Sicuramente pensai *Tra dove piove e non piove* per un pubblico che parlava tedesco, difatti la scrittura era concomitante alla mia professione di insegnante di italiano in una scuola svizzero-tedesca. Allora, quando stavo scrivendo il libro, mi rendevo conto che i modi di dire italiani suonavano come delle isole linguistiche e avevano un rilievo particolare qui dove la lingua e i costumi italiani godevano di un certo esotismo ed erano estranei. Inconsciamente confermavo quello che uno svizzero tedesco poteva risentire di fronte alla realtà degli stranieri venuti in questi paesi. Adesso è un informare; quando lo leggo mi rendo conto che molti non sanno più come era la vita allora e li informo riguardo a come gli italiani parlavano troppo forte, o si salutavano in malo modo... Oggi questi costumi sono diventati merce comune e piacciono (anche gli svizzeri si abbracciano trovandosi), una volta si voltavano a guardare e a pensare «perché hanno bisogno di fare tutto questo teatro!». Allora confermavo, adesso informo.

È una descrizione della vita nella Svizzera tedesca dal punto di vista della narratrice italiana?

Infatti. Allora, quando ero invitata nei comuni del Canton Argovia a fare delle letture, veniva a sentirmi un pubblico svizzero-tedesco e non i protagonisti del libro, cioè gli italiani che vivevano nelle baracche; mentre adesso diventa interessante anche per i vecchi che hanno vissuto l'emigrazione. Un esempio di ciò è tracciato in *Vero come un sogno* di *Liquida*: nel racconto la voce narrante dice che vorrebbe un quaderno per scrivere la propria storia da far conoscere ai nipoti o ai pronipoti. Adesso gli italiani hanno coscienza del passato e sono accettati in Svizzera; allora erano vittime, erano colpevoli. Una studentessa di un liceo di Losanna ha scritto nel suo lavoro di maturità *Italiani in Svizzera a confronto* [mi mostra una copia del testo]: «Un pensiero va anche ai nonni, che negli anni '60 e '70 hanno vissuto l'emigrazione studiata in questo lavoro. Ricordo le lunghe serate in compagnia del babbo, quando ci raccontavate il vostro percorso attraverso quei maledetti anni Schwarzenbach, come li chiami tu nonno». Lei racconta che adesso i nonni sentono con commozione la propria storia, allora non sarebbero mai venuti ad ascoltarla.

Heimweh. Romanze junger Fremder in diesem Land. La traduzione *Quasi Heimweh* è stata ristampata prima nel 1972 presso il Rodana Verlag di Zurigo, poi nel 1990, con una prefazione di Alice Vollenweider, nella collana «Weisses Programm Schweiz» di Suhrkamp, diretta da Charles Linsmayer, che ha accolto anche i titoli della vedese Catherine Colomb, del ticinese Piero Bianconi e dell'argoviese Hermann Burger.

Ritiene che si possa parlare di una tradizione letteraria svizzera?

Direi di no. È chiaro che non c'è stata la guerra in Svizzera e questo lo si sente. I libri di allora, in Italia, parlano tutti della guerra e del dopo guerra; Vittorini e Pavese avevano un altro spirito, non erano semplicemente dei fattori letterari ad ispirarli, ma anche la crudeltà vissuta durante il conflitto. Ricordo la mia impressione di bambina quando, dopo il 1945, si andava in Italia: senza ancora conoscere la storia vedevo i mendicanti per strada, gli invalidi di guerra con le stampelle o seduti sui gradini della chiesa; questo mi fece un'impressione enorme. Tutto ciò in Svizzera non c'era e non c'è. Diciamo che il punto per negazione caratterizza la letteratura svizzera, ma parlare di una tradizione letteraria elvetica è difficilissimo, perché ci sono le quattro identità.

In quanto autrice come è maturata all'interno del paesaggio letterario elvetico?

Con Orelli che scrisse *L'anno della valanga*, Martini *Il fondo del sacco*, Bianconi *Albero genealogico*. L'emigrazione è un fattore tematico che ricorre, ma io non mi sono messa a scrivere *Tra dove piove e non piove* per essere affiancata a Orelli o a Martini. Non me ne rendevo conto. Sicuramente era un fatto che l'emigrazione ci fosse e che la si vedesse qui in Svizzera. Ciò vale anche per la migrazione degli svizzeri italiani - ad esempio i due ticinesi di *Tra dove piove e non piove* - che spostandosi all'interno del paese sono confrontati con un'altra lingua e un altro clima.

Direbbe che l'insistenza sulla democrazia e neutralità svizzera è un tema preminente nei suoi libri?

Sì, forse ciò può risultare da *Tra dove piove e non piove*. Le faccio un esempio: nel libro i maestri mangiano una mela a ricreazione e passeggiano con i sandali ortopedici o gli zoccoli. Diventano un po' delle caricature, anche se ciò in fondo non era mia intenzione; però, visti dagli occhi di un italiano, sono vestiti male, sono goffi... Tuttavia sono anche molto democratici in questo: non mostrano di guadagnare bene; non vengono a scuola in macchina, ma in biciletta; mangiano una mela verde, sana per i denti, e non si fanno servire dal bidello il caffè, come in Italia. Sottovoce ci sono tanti suggerimenti che vanno in questa direzione, questo anche nei miei libri seguenti. Si tratta della rappresentazione di un atteggiamento semplice che è anche democratico.

Tra dove piove e non piove, dunque, è un libro che mette in scena delle differenze culturali?

La narratrice racconta di come i suoi amici svizzeri-tedeschi durante il fine-settimana partono in escursione al mattino presto, con il sacco, il panino e il freddo. Lei invece si chiede

perché non si godono il letto, il tepore e le comodità. Per questo dicevo che il libro è una conferma per gli svizzeri tedeschi di quello che fanno. Mi pareva importante mostrare loro come la pensa un italiano, uno straniero, che viene qui e non capisce subito bene il tono e il significato di un comportamento.

Aveva in mente qualcuno di specifico quando ha scritto questo libro?

No. Scrivere è sempre un puzzle: magari c'è il naso di qualcuno che ho incrociato per strada, poi c'è la voce di un congiunto o un cugino. Ciò vale anche per l'appartamento di *Tra dove piove e non piove*: tanti mi chiedono «ma ha vissuto in un posto simile dove ci sono le travi, la prima classe e la seconda?». Non l'ho mai vissuto. Ricordo che da un mio cugino c'era qualcosa di simile che mi aveva impressionata; però ho assemblato io l'appartamento del libro, costruendo il racconto. Così anche le persone: una volta che ho descritto certi cenni caratteristici di qualcuno per me si crea un personaggio.

Anche lei parla svizzero tedesco?

Lo parlo come ticinese. Uso solo lo svizzero tedesco qui, per strada, però molte persone, quando mi sentono, cambiano lingua, mi rispondono in Hochdeutsch, perché capiscono che lo svizzero tedesco non è la mia lingua. Questo mi secca un po', mi dà fastidio: mi dico «ma accidenti, come ha fatto? Dopo tre parole se n'è già accorta». Però devo dire che ho certi timori a parlare svizzero tedesco, mi sembra di fare la caricatura del dialetto puro che si parla qui, così scuro, denso e nebuloso, mentre io lo parlo molto chiaramente. Lo svizzero tedesco è una lingua con domini d'uso particolari, usata dagli interlocutori in contesti informali e orali, tra parenti e amici: ciò rende difficile, per un estraneo, entrare nei luoghi di qui. Probabilmente anche per lo svizzero tedesco è difficile adattarsi alle funzioni della sua lingua. Sono stata alla presentazione del libro di un mio ex-collega, pensionato anche lui, che insegnava italiano ed è svizzero tedesco. È uscito un suo libro, *Die imaginären Bibliotheken*, da cui ha letto dei brani in Hochdeutsch.²⁸ A un certo punto si è sbagliato a leggere mezza frase e si è scusato, sempre in Hochdeutsch. Ho pensato che deve essere stato strano per lui usare il tedesco per questa frase – scusatemi devo cercare la pagina giusta – che in genere avrebbe detto in svizzero tedesco. Deve essere strano cambiare registro continuamente, anche per i bambini, all'asilo e poi a scuola. Forse ha un valore oscillare tra due lingue: da questa piccola distanza, dalla traduzione, può nascere anche un atto ironico.

²⁸ Ernst Strebel, *Die imaginären Bibliotheken*, Zurigo, Wolfbach, 2017.

Tra i suoi romanzi soltanto *Tra dove piove e non piove* è stato tradotto in francese (*Le ciel est beau ici aussi*, Neuchâtel, Alphil, 2014), mentre tutti, tranne *Nozze alte* (Locarno, Il Pardo, 1981), sono stati tradotti in tedesco.²⁹ Anche diversi suoi racconti – per esempio quelli contenuti nelle raccolte *Gli stretti congiunti* (Locarno, Il Pardo, 1982) e *Nati complici* (Bellinzona, Casagrande, 1999) – sono stati tradotti in tedesco.³⁰ Quali sono secondo lei le ragioni della diversa circolazione dei suoi testi nella Svizzera tedesca e francese?

Prima la risposta più semplice: il fattore biografico – cioè il fatto che io vivo in Svizzera tedesca, la mia presenza qui, come scrittrice e come docente tra le due lingue – rende più facile che qualcuno mi incontri e mi dica «lo traduciamo questo libro?». Finché il mio libro arriva nella Svizzera francese ci vuole più tempo, è più difficile. Il secondo fattore è meno importante: sicuramente è meno interessante la traduzione francese-italiano, che tedesco-italiano. Io leggo i libri francesi in lingua originale, non in traduzione italiana. Mentre prima, quando non praticavo il tedesco, leggevo volentieri in traduzione dal tedesco all'italiano. Forse vale anche viceversa. Un romando che si interessa della letteratura italiana forse ha già certe parentele con l'italiano, certe *Wahlverwandtschaften*. Tradurre diventa meno importante.

Perché dopo *Tra dove piove e non piove* non ha più trattato esplicitamente temi politici?

Diciamo che i riferimenti politici espliciti sono scomparsi, quelli sociali no. Il vivere democratico svizzero si manifesta in tutti i racconti o romanzi anche ad esempio ne *La disdetta*. Addirittura si potrebbe constatare una leggera presa in giro degli svizzeri. In *Colomba compresa* c'è il personaggio di uno svizzero che davanti al cancello di casa controlla chi passa, la narratrice italiana che passeggia per strada con una smagliatura nelle calze si sente in colpa e si preoccupa per il buco. È il senso di colpa che avverte chi è inferiore, chi non parla bene la lingua o che si sente osservato dallo svizzero che è sempre in orario e corretto. In *Gli stretti congiunti* c'è un racconto che si intitola *Prima dei morti*: qui c'è un personaggio che pianta tutte le begonie intorno alla casa e se ne ha comperate troppe le tiene in conto per quando andranno in cimitero. Ha già tutto pianificato. In entrambi i casi si tratta di caricature bonarie. Sono aspetti sociali impliciti che possono fuoriuscire dal testo, con un pizzico di comico. Siccome non si sente una chiara presa di posizione nei confronti di questi atteggiamenti, ritengo che l'ambiguità e il paradosso sono parole che descrivono molte situazioni dei racconti. Pure in *Tra dove piove e non piove* non si manifesta esplicitamente la politica e non prendo posizione.

²⁹ È in corso la traduzione in francese di *La disdetta* per Le Soupirail (Le Mesnil Mauger).

³⁰ Diversi racconti, confluiti poi in *Liquido*, sono stati tradotti in francese per «Viceversa».

Riesce a indicarmi alcuni espedienti formali e retorici che impiega per rappresentare il tema dell'incontro culturale?

Quando ero a Lugano le settimane scorse ho tenuto diverse letture, quattro o cinque alla settimana. Qualcuno mi ha fatto notare che avevo scritto in *Tra dove piove e non piove* «i sentieri beneducati» delle passeggiate: questo «beneducati» è un espediente per dire che gli svizzeri curano la loro natura, badando alle passeggiate. Come i bambini salutano bene, così anche i sentieri sono beneducati. Sono manifestazioni un po' nascoste, ma che dovrebbero parlare in questa direzione.

Continuo a meravigliarmi di come persistono le caratteristiche culturali in ogni ambito anche nelle cose più esistenziali, più serie. Una mia amica di qui mi ha scritto con grande concretezza e realismo come suo marito – che era brillante, parlava greco e latino – ora non riesce più a parlare né a leggere. Finisce la lettera con «nur der Tod wird ihn erlösen» seguito da «Mit vielen lieben Grüßen». In queste frasi si manifesta l'accettazione della realtà, così cruda e vera, senza sentimentalismi, retorica o convenzionalismi. Questo uno svizzero italiano non lo scriverebbe.

Quale è il genere letterario a lei più congeniale?

Cosa pensa che risponderò?

Il racconto breve.

Sì, mi piacciono questi flash. In fondo mi piacciono tutti i generi, ma la mia biografia – il fatto che insegnassi e fossi madre e potessi scrivere solo nei ritagli di tempo – ha fatto sì che prediligessi il racconto breve. Una mia amica di Losanna mi ha scritto che deve contraddirmi: secondo lei molte donne prediligono il racconto perché appartiene alla nostra *forma mentis*. Le ho scritto che non mi disorienta per nulla la sua replica, ma che preferisco sentirlo dagli altri, piuttosto che dirlo io. Sicuramente mi piacciono i frammenti, il *Novellino* per esempio: dei minuscoli racconti che contengono tutta una storia, ma racchiusi dal vuoto e dal silenzio. Il testo è condensato in poche righe, poi l'immaginazione può farne moltissimo. Inoltre mi interessano meno i personaggi da romanzo, alle volte quando li leggo non ricordo nemmeno chi è chi e chi è morto. Per me si potrebbe far morire un personaggio e farlo tornare in scena tre pagine dopo: non me ne accorgerei. Non mi interessa così tanto il plot, quanto invece il modo in cui un personaggio vive e combatte e come si manifestano i suoi sentimenti, anche quelli che non dice.

Quali sono gli autori e le autrici che hanno maggiormente segnato il suo percorso artistico?

Diverse letture hanno influito moltissimo sulla mia scrittura, senza che me ne rendessi conto. Le influenze letterarie funzionano in maniera simile ai nutrimenti: non so quale, tra la

pasta asciutta, il risotto e l'arrosto, ha determinato maggiormente la mia crescita. Le letture che ho fatto sono diventate parte di me stessa. Montale sicuramente mi affascinava nella *Farfalla di Dynard*, in particolare i suoi personaggi: ad esempio il finto inglese che va a St. Moritz. Sono figure isolate, fatte da esplosioni o implosioni. Ho fatto il nome di Montale, ma non penso consciamente a lui quando scrivo. Lei a quali autori ha pensato?

Pensavo a Calvino. L'attenzione agli oggetti e al frammento. Piuttosto che a singoli autori e autrici penserei al ventennio degli anni '60 e '70. Non avrei nominato un Manzoni.

Sebbene ci siano pagine bellissime in Manzoni. Non parlo della storia, del romanzo, del plot, ma di singoli momenti: ad esempio le pagine in cui si avvicina al Po per andare in terra libera sono meravigliose e le leggo con piacere. Non le avrei risposto Manzoni, nonostante mi piaccia. Naturalmente la scrittura di Calvino mi piace molto, sebbene di nuovo non penso a lui in maniera cosciente. Quando ho iniziato a pubblicare mi dissero che dietro alla scrittura si sentiva Pavese: può darsi; allora uscivo dalle letture classiche, che erano Vittorini e Pavese. Mi hanno aperta alla letteratura, sono gli autori che avevo scoperto al liceo. Naturalmente anche Gadda mi interessa per i suoi impasti linguistici: per me il gioco con i suoni è importante. I racconti di Cechov, o gli inglesi, Mansfield, o Kafka. Sono autori che mi dicono ancora molto. Robert Walser, nella sua ingenuità e semplicità così serena e così pazza mi piace molto: nella sua scrittura c'è un misto di bizzarro, di pazzia e di serenità angelica; ha un modo svizzero nel dire le cose semplicemente, ad esempio una dichiarazione d'amore chiedendo «Häschi chalti Fües?». Sono tutti autori che ho mangiato e digerito. Insieme ai classici, agli espressionisti, Tozzi, Bilenchi, Pea e Tobino. Anche la professione mi ha formata: mostrare agli allievi che niente è ovvio e che l'inizio di un libro è importante, perché dà tutta la tonalità a un'opera; oppure leggere Dante mostrando cosa va perso e cosa va arricchito nelle traduzioni.

Un unico testo poetico compare nella sua bibliografia: *Guarda il fiume* presente nella raccolta *Laghi e oltre* (Faloppio, Lietocolle Libri, 1999). Quali sono le ragioni per cui non ha proseguito la sua produzione poetica?

Forse mi piace trovare la poesia nella prosa. Come si è detto più volte mi piace il quotidiano, a cui appartiene la prosa. In essa però mi piace mettere in rilievo dei termini stranieri, oppure delle parole italiane in un contesto svizzero. Mi pare molto più misterioso riuscire a mettere a fuoco un elemento linguistico – un miracolo – nella prosa: ad esempio raccontando di un viaggio attraverso il tunnel del Gottardo ritrovare le sonorità buie, lugubri, tutte le <u>, descrivendo un treno che fa il suo tragitto in orario, secondo le brave convenzioni [il riferimento qui va a *Un viaggio sul serio*]. *Guarda il fiume* è nato da un brano del racconto *Vent'anni*. Ricordo che avevo scritto quella prosa per una rivista e una lettrice mi scrisse «ma quel

passaggio è una vera poesia. Perché non lo metti in poesia?». Allora ho provato a smembrarlo un poco e a versificarlo, mantenendo le stesse parole. Inoltre scrivendo, mi piace cambiare i ritmi, mettere ad esempio un dialogo, staccato, con spazi bianchi, seguito da un passaggio più compatto.

La presenza della musica è molto forte nei suoi testi, non solo a livello tematico (esemplare in tal senso è la sua collaborazione al numero 88 di «Drehpunkt» su Schubert), ma anche per quanto riguarda la musicalità del linguaggio. Che ascendente ha avuto la musica sulla sua maturazione letteraria?

Di nuovo la risposta biografica: mia madre era insegnante di piano. Dava le lezioni a casa, dove avevamo due pianoforti: uno a coda e uno verticale. Alle 16.00, alle 17.00 e alle 18.00, mentre facevo i compiti in camera, sentivo sempre le lezioni dei suoi allievi, chi più bravo e chi meno. Mi adeguaivo a questi ritmi: scrivevo il componimento, facevo il calcolo e dovevo fermarmi se anche l'allievo si arenava, o se non metteva il fa diesis nella scala di sol, o cose simili. Sicuramente abbiamo sentito tanta musica: la mamma suonava e anche noi. Quando era il mio turno mia madre apriva la porta della sala, andava in cucina a guardare l'arrosto e mi gridava «fa diesis!», o «si bemolle!», o «tre quarti!», senza però avvicinarsi al pianoforte: ne restavo quasi un po' offesa. A casa c'era sempre la musica da correggere, da suonare e da riprendere; c'erano i ritmi, da un'ora all'altra, da un allievo all'altro e da una sonatina all'altra. Quindi sicuramente siamo stati influenzati dalla musica. La musica è importante.

E poi ci sono i testi dove parla esplicitamente di musica.

Ci sono molti racconti che parlano di musica: *Vent'anni* inizia in un concerto. E poi *Ossi di lago* dove la narratrice assiste alla pausa di un concerto, quando il pubblico esce a stirarsi e indossa ancora i movimenti di Schubert. In *Liquida* c'è *Senza violino* dove compare Mozart. Mi piaceva mostrare inizialmente il candore e lo spiritualismo del gatto che sogna ed è preso da Mozart, mentre al termine del testo c'è il suo *corpus delicti*, con ancora tre gocce di sangue sul ventaglio delle piume sacrificato. La crudeltà e il candore. Invece in *La disdetta* c'è la maestra di canto che tiene delle lezioni private a casa. Questo forse rispecchia mia madre.

In che modo si è approcciata ai testi di *Liquida*, scritti in parte oltre quindici anni fa?

Rileggendo mi veniva in mente di cambiare. Forse mi rendevo conto che erano stati scritti per un'occasione particolare: per la scuola, o per i gatti e i cani letterari, o per i treni. Ho cercato di amalgamare o cancellare il tratto troppo caratteristico dell'occasione che me li aveva fatti scrivere. *Liquida* nasce da pretesti: i pronomi «li» e «qui», i racconti ambientati in luoghi più lontani e più vicini e l'indirizzo «Liquida» che sta per signora [apre un cassetto e mi porge la

busta su cui si legge «Gentile liquida Anna Felder»]. Lì non ho pensato a Bauman né alla società, ma io sono Liquida, «gentile liquida Anna Felder». Ho giocato con queste minime cose. «Liquida» vuol dire anche tanto altro: liquidare qualcuno, o qualcosa. È un termine che appartiene anche al mio modo di scrivere, che è liquido. Tutto ciò si muove e crea un destino; le parole creano un destino.

Nell'intervista di Gian Paolo Giudicetti del 2001³¹ ha dichiarato che il tema della stabilità è preponderante nelle sue opere. Nel caso di *Liquida* è altrettanto – se non maggiormente – presente il tema della discontinuità, della mobilità, della liquidità. Vuole approfondire il significato della dicotomia stabilità-liquidità che trapela in maniera così forte dalla raccolta?

Il rapporto tra stabilità e liquidità, o mobilità, è già presente nella prima frase di *Le Adelaide*: «Per tenere a bada la strada, gli bastava in fondo la finestra. E poi, che importava la strada? L'Adelaide era in casa». Tenere a bada la strada, vuol dire tenere a bada quello che c'è all'esterno, che è pubblico, pericoloso e in movimento; la finestra è il punto di vedetta di chi è dentro, al sicuro e guarda fuori. In fondo l'ansietà è di sapere se l'Adelaide – il fuoco familiare, sacrale – è in casa oppure no.

Il tema della stabilità-liquidità torna come un filo rosso nella conversazione che abbiamo avuto.

Mi interessa il tema della casa, o della mancanza di essa. In *Tra dove piove e non piove* gli emigranti sono un pretesto per scrivere la storia di una giovane ragazza che si trova via da casa ed è sola, autonoma, forse per la prima volta nella sua vita. Essa ha un amore che lascia in Italia, forse finito, e un altro che si rivela; non sa ancora se tornerà indietro o no. La domanda continua: come sarà domani il tempo che passa? Così come l'acqua del fiume, che è sempre la stessa eppure è sempre nuova. Anche la ragazza del romanzo è sempre nuova.

In diversi racconti di *Liquida* gli oggetti prendono voce (esemplare è *Amen a Olten*): il confine tra ciò che è umano e ciò che non lo è diventa confuso, poroso, "liquido". Come mai?

Mi piace molto fare delle passeggiate qui nei dintorni, in questi quartieri fatti da case di una o due famiglie e guardare i giardini che mi raccontano le storie di chi ci abita: vedo se c'è un triciclo posteggiato, la zappa, il materassino per saltare su e giù, o se stanno apparecchiando fuori per il te delle 16.00. Gli oggetti mi raccontano moltissimo, più di una persona che comincia ad alzare la voce e mi distrae. Sono oggetti legati alla casa e alla vita comune, cose banali, piccole, che poi sfociano in storie. Difatti non parto mai dalla Storia, scritta in maiuscolo,

³¹ Giudicetti, Gian Paolo, *L'éthique de la parole mesurée*, in «Feuxcroisés», 2001.

dal dramma forte, o dall'opera cantata: questo appartiene alla mia *forma mentis*. Forse per questa ragione mi piace il teatro. Un giorno vorrei fare il teatro muto, composto soltanto dai movimenti, dai cambiamenti di ritmi e dai vuoti. Ricordo che, quando insegnavo, al suono del campanello entravo in classe e vedevo gli allievi seduti ai loro banchi, uno con le gambe distese che dovevo saltare. Pensavo che sarebbe bello entrare nella stanza senza neanche dire buongiorno, scavalcare le scarpe, guardare le trecce delle ragazze e sedermi. Sarebbe come una scrittura fatta soltanto dai segni d'interpunzione. Mi affascina il linguaggio silenzioso, da indovinare. Inoltre mi piacciono i dipinti, perché incorniciano una scena: si tratta di nuovo del frammento, circondato da un prima e un dopo, esclusi dal quadro.

Mi sembra che *Liquida* rappresenti una sintesi della sua produzione letteraria. Quale è il suo parere a riguardo?

Mentre scrivevo questi racconti non pensavo a *Liquida* e nemmeno a una sintesi. Però il fatto che lei lo chieda mi fa pensare che l'aggettivo «liquida» potrebbe rappresentare ognuno dei miei libri. Agli allievi dicevo che avrei potuto chiedere loro di scrivere sempre lo stesso componimento, sulla stessa cosa, per quattro anni. In fondo ognuno scrive sempre lo stesso libro, con variazioni del contenuto, ma la quintessenza è sempre la stessa. Per questo lei arriva a dire che è la sintesi di tutto il mio operare. Non è nato così, però è risultato così.

Sta lavorando a qualcosa di nuovo?

Appunti continuo a prenderne

PROFILO DEL RECENSORE

Felicity Brunner ha conseguito il Master in Italianistica e *Gender Studies* presso l'Università di Zurigo con una tesi di laurea sul libretto operistico *Dania* della svizzero-italiana Elena Bonzanigo. Dal 2017 lavora come dottoranda, collaborando al progetto SNF «La gita a Chiasso», presso la cattedra di Letteratura italiana moderna, scrivendo la sua tesi sulla circolazione della letteratura italoфона a Zurigo negli anni del fascismo e della seconda guerra mondiale.